

Sinestesieonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

NUMERO SPECIALE

“TAVOLOZZA TEATRALE ALL’ITALIANA:

OMAGGIO A DARIO FO”

NOVEMBRE 2016

ISSN 2280-6849

Manuele Marinoni

Per una morfologia del tragico

Memoria, archeologia e *déjà-vu* nella *Città morta* di d’Annunzio

Abstract

Il saggio si concentra sulla *Città morta* di d’Annunzio, e ne offre una lettura condotta lungo tre direttrici fondamentali: la percezione del “senso tragico”; la questione della memoria mitica e gli elementi della psicologia sperimentale (in particolare la forma del *déjà-vu*)

This essay focuses on d’Annunzio’s *Città morta* and offers a reading conducted along three fundamental guiding lines: the perception of the “tragic sense”; the question of mythical memory and the experimental psychology elements (in particular the form of *déjà-vu*).

Parole chiave

D’Annunzio; percezione del tragico; mito; psicologia sperimentale

Contatti

manuele.mar@virgilio.it

«Un duro destino è sopra di noi; e bisogna patire la sua legge di ferro».

Gabriele d'Annunzio, *Città morta*, Atto IV, scena I

Nei codici culturali, tra estetica, letteratura e teatro, della parabola di d'Annunzio, tra il 1895 circa e l'inizio del secolo successivo si registrano notevoli mutamenti all'interno della manipolazione del simbolico, laddove le tessere dell'oltre vanno associandosi sempre più ai comandi percettivi – su cui già d'Annunzio insisteva nell'*Intervista* a Ugo Ojetti, di *Alla scoperta dei letterati*,¹ – e alle dinamiche dello psichico. Nel «rapporto negativo con l'oggettività», per dirla con Theodor Vischer (la cui metafisica del simbolo assume valori prototipici per ogni dissertazione sull'irrazionale e sui concetti profondi del reale estetico), «l'assoluto si manifesta come ciò che trascende ogni esistenza immediata». L'oltre dell'esperienza, dunque, entro cui si trascina vorticosamente il «sublime» si concretizza in un *pathos* figurativo, dell'«oggettivo», e dei sensi, del «soggettivo»².

Prima di vedere da vicino gli effetti, anticipo, plastici dell'irrazionalismo, inscenati nella *Città morta*, vorrei soffermarmi sul senso del tragico che d'Annunzio intende nella costruzione di questo primo dramma, facendo alcuni riferimenti al contesto estetico da cui prende le mosse. I discorsi andrebbero poi ampliati nel proseguire la lettura di altre tragedie: con i fondamentali esiti della *Fedra* e della *Figlia di Iorio*, per restare all'interno di una caratteristica riscrittura mitica del teatro. Nella drammaturgia dannunziana non mancano inoltre, come ha ben specificato Guido Baldi, anche certi caratteri incipienti del teatro borghese tardo ottocentesco³.

La mappa culturale che si vuole tratteggiare deve dunque dare conto sia delle disamine metafisiche del tragico che delle molteplici filologie del mito e del senso panico.

1 Il testo dell'intervista si legge in G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 2 Voll., a cura di A. Andreoli, Mondadori «Meridiani», Milano 1996-2003, Vol. II, pp. 1375-1390. Il lavoro che presento sulla *Città morta* ha già visto alcuni esiti, qui tutti rivisti (in parte riscritti) e ridiscussi: *Mito classico e follia moderna: un incontro teatrale presso un sito archeologico*, «Studi Novecenteschi», 1, 2012, pp. 71-84 e *Tempo della tragedia, tempo della memoria. Per una lettura della Città morta di d'Annunzio*, «Italogramma», 9, 2015, pp. 1-13.

2 Cfr. T. Vischer, R. Vischer, *Simbolo e forma*, a cura di A. Pinotti, Aragno, Torino 2003.

3 Cfr. G. Baldi, *La Città morta: eros e destino*, in *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra "decadenza" e vita ascendente*, Scriptorium, Torino 1996, pp. 273-317. Di Baldi cfr. anche *Reietti e superuomini in scena. Verga e d'Annunzio drammaturghi*, Liguori, Napoli 2009. Molti documenti utili si leggono in V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Franco Angeli, Milano 1992.

Nella *Beata riva*⁴ Angelo Conti, principe dell'estetismo *fin de siècle*, cita, a proposito del pessimismo di Euripide, Paul Decharme (per *L'Euripide et l'esprit de son théâtre*, del 1893; autore importante, per Conti e d'Annunzio, anche per *Mythologie de la Grèce antique*). L'opera dell'ellenista francese ha veicolato molte tessere del linguaggio mitico dannunziano (autore essenziale anche per Apollinaire), soprattutto per la questione metamorfica. Ed è da qui che Conti, nel dialogo neo-platonico fra Ariele e Gabriele, parte per discutere del «fondamento psicologico individuale della più profonda, più limpida e più perfetta visione del mondo e della vita»⁵: i sentimenti dell'*eleos* e del *phobos* vengono tracciati da una *mimesis* drammatica per concludersi, nello specifico contiano e dannunziano, in metamorfosi plastiche dell'irrazionale.

Sono così messe in campo le spinte centrifughe del dionisismo, le accelerazioni rispetto alla stazione wagneriana del tragico (ma su questo tornerò), e alcune tra le più intense deduzioni – non importa quanto corrette a livello ermeneutico – della metafisica nietzschiana della *Nascita della tragedia*⁶. Si tratta degli anni, specie per la Francia, di uno dei primi fervidi incontri fra discipline per lo studio delle religioni e dell'antico. Fra gli esiti maggiori occorre tener presente la produzione di una specifica *grammatica del mistico*, intrecciata alle parabole degenerative, da un lato, e alle penombre dell'occultismo dilagante, dall'altro.

Uno dei banchi di prova principali fu la «Revue de l'histoire des religions» (fondata nel 1880). Ricordo, per esempio, un articolo, da discutere tra le fonti della *Città morta* – se non ho visto male, mai segnalato –, pubblicato nel 1880 (tomo II), di Félix Ravaisson su *Les Monuments funéraires des grecs*, ove si parla delle «sépultures» e di «rêves d'une autre vie qui agitent les modernes». È stato poi fatti il nome di François Paulhan per il *Nouveau mysticisme* (Alcan, Paris 1891); a cui va accostato lo studio di Victor Charbonnel, *Les Mystique dans la littérature present*, (Mercure de France, Paris 1897). Il nome di Charbonnel ricorre in una lettera di d'Annunzio a Hérelle (dicembre 1895) a proposito di un articolo, a lui dedicato, comparso lo stesso anno su «L'art et la vie». Va poi citata l'opera di George W. Cox, *Les Dieux antiques*, ben nota a Mallarmé (che ne fu, per altro, traduttore. L'edizione parigina del 1880 è conservata presso la Biblioteca del Vittoriale), e la relativa idea di una «tragédie de la nature». Insomma, un sostrato

4 Sul rapporto *Beata riva-Fuoco-Città morta* si sofferma R. Ricorda, *Tra il Fuoco e la Beata Riva: D'Annunzio, Conti e la Città morta*, in *D'Annunzio musico immaginifico*, a cura di A. Guarnieri, F. Nicolodi, C. Orselli, Olschki, Firenze 2008, pp. 165-181. Sui rapporti tra Conti e l'antico (soprattutto nella declinazione dell'«errore del tempo») cfr. ancora R. Ricorda, *L'antico come futuro*, in *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 93-147 e G. Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Il Mulino, Bologna 1996 (del quale siamo ampiamente debitori per questioni critiche ed estetiche).

5 A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di P. Gibellini, Marsilio, Venezia 2000, p. 60. Rimando alle dense pagine di G. Zanetti, *Angelo Conti e la visione moderna del sublime*, in *Il Novecento come visione. Dal simbolismo a Campana*, Carocci, Roma 1999, pp. 61-99.

6 Sul senso del tragico secondo Nietzsche credo tutt'ora imprescindibili: E. Fink, *La filosofia di Nietzsche* [1960], Marsilio, Venezia 1973 (con particolare attenzione al saggio introduttivo di Massimo Cacciari) e F. Masini, *Fisiologia del "tragico"*, in *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Il Mulino, Bologna 1978, pp. 99-116.

culturale che mescola rifrangenze del simbolico e teatralizzazioni del mitico, a cui aggiungiamo, molto sommariamente, le opere di Paul de Saint-Victor, P. L. Jacob, Alidor Delzaut, Albert Réville (autore del suggestivo *The Devil: his origin, greatness and decadence*); per non parlare delle *Religions de l'Antiquité* di Creuzer (nella versione francese di Joseph-Daniel Guigniaut) sino alla *Religion* di André Lefèvre (anch'essa presente al Vittoriale e copiosamente annotata) ecc. Tutti nomi e titoli resi a stabilire, e a suggerire anzitutto, l'engramma del «numinoso» nella *praxis* letteraria in questione⁷. E anche a segnalare il vivo interesse da parte di d'Annunzio per una particolare forma di 'teologia estetica'. Tralascio una discussione approfondita, già fatta dalla critica e ora ben evidenziata dai commenti di Giorgio Zanetti ai primi drammi dannunziani, per restare sui piani di una panoramica ad ampio raggio, secondo l'egida di una filologia della suggestione.

Ma quando d'Annunzio s'avvia a comporre il dramma sono stati ampiamente superati gli anni '70 e il verbo nietzschiano, inizialmente silente, si è ormai diffuso, anche negli ambiti accademici e filologici, specie, come è noto, in Francia.

Ed ecco, per tornare alla *Beate riva*, ciò che Conti fa dichiarare a «Gabriele»:

Quando ho conosciuto l'opera di Federico Nietzsche, sono rimasto quasi indifferente dinanzi a una teoria che non mi offriva se non alcuni movimenti lirici, in un cerchio di belle immagini; ma ciò che mi ha colpito di Federico Nietzsche è stato il far la conoscenza d'un'anima tragica, affine alla mia, fraterna alla mia anima. E, da allora, ho sentito la sua povera mano tremante accompagnarmi sino al limitare del teatro, e indicarmi la via, a traverso la fiamma purificatrice che rugge nella violenza del dramma⁸.

La critica non si è stancata di ripetere che col *Fuoco* (i cantieri, fra teatro, poesia e romanzo, si intersecano abbondantemente, per lo meno, dal 1896 al 1900) d'Annunzio supera la confessione wagneriana. Il discorso andrebbe certo non contraddetto, ma assai intiepidito, soprattutto per quanto concerne il senso del tragico che stiamo rintracciando. Sul piano ideologico la valorizzazione della messa in scena, il 2 agosto 1887, all'inaugurazione del teatro d'Orange, de *Les Erynniens* e, il giorno seguente, dell'*Antigone* di Sofocle, nella versione di Leconte de Lisle, da parte della cultura, antiwagneriana, della «Renaissance latine», influenzò, col tempo, le prospettive dannunziane – in parte, con molta probabilità, dirottate anche dallo spiritualismo e dall'estetica dell'«action» di Maurice Blondel. E senz'altro avvenne un superamento del verbo wagneriano nelle strutture poematichette, e così nelle profondità dell'immaginazione figurativa ed estetica (il *pathos* wagneriano del *Trionfo della morte* è pressoché abbandonato). Ma l'ombra del compositore tedesco non è del tutto estinta per quanto riguarda la sostanza tragica; e così non per quanto concerne l'imperturbabile ricerca del profondo, dello *charme* simbolico, della struttura antropica, tra il numinoso e il

7 S. Jacomuzzi, *D'Annunzio e il simbolismo: il linguaggio liturgico-sacramentale, in D'Annunzio e il simbolismo europeo*, a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore, Milano 1976, pp. 197-221.

8 A. Conti, *La beata riva*, cit., p. 63.

pietrificato, che dà forma alla vita profonda. Esiste difatti un ellenismo wagneriano che non è mai estraneo al d'Annunzio drammaturgo. E, d'altro canto, non si deve scordare, con Carl Dahlhaus, che l'estetica wagneriana è un «complesso di pensieri che muta nel tempo». È, in particolare, la suggestione dell'arcano, del gesto invisibile, tra il numinoso già accennato e gli ordini temporali, che trova nei *Leitmotiv* – ma non solo – e in certi schemi simbolico-analogici, la più drammatica realizzazione del visibile, nella partita delle forme e delle scene. Infatti, come ricorda Sandra Mansutti, il *Leitmotiv* è anzitutto «ricordo e presentimento»⁹; e aggiungendo a questo binomio la logica mitica del delirio e la figuratività della rovina (oggetto «desueto» – così da Francesco Orlando in avanti – carico del più importante potenziale dell'antico) ci troviamo al quadro prospettico della *Città morta*¹⁰. Ma c'è di più del sostrato wagneriano che può essere trasportato

9 Cfr. S. Mansutti, *Wagner e la tragedia greca*, in *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, a cura di U. Curi, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 85-94. Sul rapporto fra Wagner e l'orizzonte ellenico cfr. C. von Westernhagen, *Wagner. L'uomo, il creatore* [1979], Mondadori, Milano 1983. Molto importanti anche i risultati del volume *Wagner: la lingua, la musica*, «Quaderni di Musica/Realtà», 9, 1986 (soprattutto gli interventi di Fubini, Masini e Orlando). Splendide le pagine di M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi, 20032. Aggiungo una breve parentesi di ordine estetico-musicale: seguendo il magistrale insegnamento di Elio Matassi, è possibile definire la storia del pensiero musicale su base ontologica. Matassi ha ragionato sul problema soprattutto a partire dalla grande riflessione novecentesca (Adorno, Bloch, Jankélévitch, ecc.). Pensando invece a Wagner, e al rapporto con Schopenhauer e Nietzsche, credo si possa azzardare l'idea di una vera e propria *ontologia wagneriana* del suono musicale, laddove il senso cosmologico del tragico (che include l'atto eroico) è fondamento del reale nel momento in cui diventa accessibile dalle porte di una precisa metafisica dell'arte. Cfr. alcune riflessioni in proposito di Q. Principe, *L'eroico in musica*, in *Vivere senza paura. Scritti per Mario Bortolotto*, a cura di J. Pellegrini, G. Zaccagnini, EDT, Torino 2008, pp. 213-226.

10 Sul rapporto estetico, riferito specificamente alla *Città morta*, che lega fluidità dell'immaginazione a materialità archeologiche (e quindi rovine, oggetti ritrovati, siti archeologici, ecc.) si possono leggere parallelamente: lo studio dell'archeologo M. Harari, *La favola risorge dal suolo: Gabriele d'Annunzio e l'archeologia immaginata*, in *Rêver l'archéologie au XIXe siècle: de la science à l'imaginaire*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2001, pp. 177-199 (con l'esito critico di una «anti-archeologia» dannunziana) e il denso intervento di G. Zanetti, *Archeologie dell'estetismo*, in *I misteri di Pompei. Antichità pompeiane nell'immaginario della modernità*, a cura di R. Cremante, M. Harari, S. Rocchi, E. Romano, Flavius, Pompei 2008, pp. 75-111. Molte delle notizie discusse e rielaborate nel mio intervento sono debitrice di questo lavoro dedicato al dramma dannunziano. È ben noto il rapporto diretto fra d'Annunzio e archeologi dell'epoca, in particolare con V. Spinazzola; cfr. F. Scotto di Freca, *Da Micene a Pompei. Il carteggio di d'Annunzio con Vittorio Spinazzola "rivelatore di sotterra"*, «Quaderni del Vittoriale. Nuova serie», 6, 2010 (ricordo anche il nome di Giacomo Boni, frequentato a Roma). Per quanto riguarda certi aspetti fisiologici del sistema psichico (fenomeni legati al movimento cerebrale, al sistema nervoso, alla 'fatica', ecc.) è stato più volte fatto il nome di Angelo Mosso. Il fisiologo italiano, noto a d'Annunzio (lo testimoniano, *in primis*, i carteggi d'Annunzio-Treves e d'Annunzio-Pasquale Masciantonio oltre a numerosi volumi presenti presso la biblioteca del Vittoriale), dedicò parte dei propri interessi al mondo archeologico, pubblicando, nel 1907, *Le escursioni sul Mediterraneo e gli scavi di Creta* e, nel 1912, *Le origini della civiltà mediterranea* (entrambi Milano, Treves). I due volumi sono presenti nella Biblioteca dannunziana.

nell'identità del primo dramma dannunziano, ed è lo spirito del *Götterdämmerung*, della verticalizzazione del divino, della *vertigine*, tra effetti del visibile e dell'invisibile, della caduta¹¹. Nel 1924, Paul Bekker notava questa dicotomia del «senso», all'interno del sistema wagneriano, nella presentificazione del sentimento e dell'interiore, organizzata da «ricordi» e «presagi» e destinata a riscrivere codici del gesto e della parola, appunto tragici¹².

Da Nietzsche e dalla *Nascita della tragedia* (e in parte da Bourget – già lettura di Nietzsche) proviene invece il grande insegnamento della sovrapposizione, e così della stratificazione, del *pathos* antico (già di per sé una malattia) alle fragilità dei nervi del moderno. Difatti, a proposito della *Città morta*, è l'estremo e labile confine entro cui vengono portati certi rapporti e certe capacità psichiche (e degenerazione del/nel patologico) il luogo del dolore tragico. È la successiva realtà dell'ossessione, individuale, ma allo stesso tempo cosmica, che diventa da un lato metamorfosi extra-temporale e dall'altro allucinazione: la testimonianza della fusione di *time* e *kleos*, la cui intuizione scaturisce dall'esperienza di un contatto fisico, di una rielaborazione dei sensi nella relazione epidermica con l'oggetto e il luogo archetipico.

La *Città morta* offre così un duplice percorso interpretativo relativo alle cellule «tragico/forma» e – in questo caso con spirito profondamente nietzschiano – «tragico/teoretico»: il conflitto che innesca la degenerazione è insito nella costituzione psichica del soggetto (l'archeologo che, come vedremo, oscilla tra lo schopenhaueriano e

Nei due carteggi citati vengono espressamente indicati due lavori di Mosso: *La fatica* (1892) e *Temperatura del cervello* (1894). Per un primo approccio al pensiero scientifico di Mosso cfr. M. Sinatra, L. Monacis, *La psicofisiologia sperimentale di Angelo Mosso e Federico Kiesow*, in *La psicologia in Italia. I protagonisti e i problemi scientifici, filosofici e istituzionali (1870-1945)*, a cura di G. Cimino, N. Dazzi, LED, Milano 1998, pp. 81-98.

11 Non voglio trascendere, ma è bene tener presente che nella parabola letteraria di d'Annunzio (tra i vari generi) si può tracciare anche una storia della 'vertigine', come sentimento dell'assoluto e come aspirazione a una condizione 'altra' rispetto a quella reale e presente: dalle potenti e solari vertigini del mito (*Alcyone*), alle profondità destabilizzanti di una vertigine notturna (spesso seguita da forti tensioni malinconiche). Anche in certi personaggi di romanzo è presente una vocazione allo scioglimento dei sensi in virtù di un'oscillazione dell'estremo; è quanto, per fare solo un esempio, desiderato da Giovanni Episcopo: «per tutta la vita su l'orlo della pazzia, consapevole, come un uomo chinato su un abisso, aspettando da un minuto all'altro la vertigine estrema, la grande oscurità»; G. d'Annunzio, *Giovanni Episcopo*, a cura di C. Martignoni, Mondadori, Milano 1979, p. 27. Su una scala di riferimenti più ampia credo sia ancora tutta da costruire anche un'altra storia del concetto di «vertigine»: quella che parte da d'Annunzio e arriva a tanta letteratura del Novecento. Parallelamente, ma non simmetricamente, bisogna tener presente la questione anche secondo il dettato pascoliano. Per i problemi dannunziani di una «vertige» musicale mi permetto di rimandare al mio *D'Annunzio e le semantiche dell'«acustica notturna»*. *Lecture del 'suono' dalla «Contemplazione della morte» al «Libro Segreto»*, «Rivista di Letteratura Italiana», 1, 2016, pp. 39-58.

12 Cfr. P. Bekker, *Wagner. Das Leben im Werke*, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, Berlin und Leipzig 1924.

il ribotiano) che, attraverso una (ancora) nietzschiana (e contiana) evoluzione delle percezioni (una ipersensibilità), *ri-vive* l'anima tragica antica («tutti gli elementi della sua vita interiore, investiti da quell'impeto, parevano nel tempo medesimo dissolversi e moltiplicarsi»¹³); ma, d'altro canto, è anche l'aura numinosa e mnestica che ricopre il luogo, e quindi la realtà arcana, a produrre lo scatto degenerativo («vide all'improvviso, con l'intensità delle visioni febbrili, la terra arsa e fatale dove egli voleva far vivere le anime della sua tragedia»¹⁴). Il tragico è l'effetto di un molteplice, ed è d'Annunzio stesso a dichiararlo nel *Fuoco*:

Hai tu mai pensato che quello spettacolo sovrumano e terribile avrebbe potuto apparire a un altro: a uno spirito giovanile e fervente, a un poeta, a un animatore, a te, a me forse? Allora la febbre, la frenesia, la demenza ... Immagina¹⁵.

Pare di sentire all'unisono i dettami della teoria del genio di Lombroso (e sullo sfondo Taine), la dinamicità dei sensi plastici di Angelo Mosso e le «vertigini», in senso tecnico, della «voce interiore» di Victor Egger¹⁶. Sono i bagliori di un *nostos* cosmico, tra l'antico e il moderno, che entrano a far parte di una museificazione della memoria. Rovesciando così una sintesi di Umberto Curi¹⁷, la *katastrophe*, più che ridursi a *Katharsis*, oggettivizza un transito, tra sensi interiori e nervi, in cui il *mythos* coglie lo psicopatologico. Vedremo poi i risvolti centrali del fenomeno, appunto psichico, del *déjà-vu*. Tutte queste iridescenze dell'interiore, nell'intesa di un'eco del profondo, cessano col protrarsi nella variazione dei confini delle forme, dal cromatismo della superficie al ritmo del sonoro¹⁸.

13 G. d'Annunzio, *Il fuoco*, a cura di F. Caburlotto, BUR, Milano 2008, p. 114.

14 Ivi, p. 115.

15 Ivi, p. 67.

16 Il riferimento è a V. Egger, *La parole intérieure. Essai de Psychologie descriptive*, Baillière, Paris 1881. Ho analizzato alcuni aspetti che connettono la ricerca psicologica di Egger, in relazione alle forme del linguaggio interiore, alla «parola notturna» dannunziana nel mio *D'Annunzio o della malinconia. Le «Faville del maglio»: esempio di Journal intime, «Otto/Novecento»*, 2, 2016 (in corso di stampa). Per questioni teoriche cfr. il recente *Constructing languages. Norms, myths and emotions*, a cura di F. Feliu, J. M. Nadal, John Benjamins B.V. 2016.

17 Cfr. U. Curi, *Introduzione*, in *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, cit., pp. 3-40. Di Umberto Curi cfr. anche le riflessioni sul tragico in *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

18 Merita una breve riflessione il legame plastico col ritmo e con la modulazione del significante (e della sua autonomia) rispetto alla produzione del d'Annunzio tragico. Angelo Conti, nell'articolo *Il ritmo e la musica* (prima sul «Marzocco», 10 settembre 1899, poi nella *Beata riva*), scrive che: «il ritmo genera i suoni e dà una prima voce al mistero [...] è il segno di ciò che corre verso la morte e di ciò che è eterno ed infinito». Che il ritmo sia un altro piano della struttura del

Ma torniamo ancora a Nietzsche, alla morfologia del tragico¹⁹ e ad alcuni importanti esiti della scomposizione dell'individuo, descritta nei suoi effetti dinamici dai grandi psicologi sperimentali del tardo Ottocento. Ha specificato Vincenzo Vitiello, a proposito dei temi di «dolore» e «gioia» nella *Nascita della tragedia*, che l'«origine prima, *Urgrund*, d'ogni dolore è lo stato d'individuazione». Si tratta quindi di capire i confini del «profondo sentire» e di rintracciare le cause del turbamento di questa «unità». È il dilemma della conciliazione, *Versöhnung*, tra due forme, tra due parole diverse (opposte) che appartengono allo stesso linguaggio, di gesti e suoni. E una conciliazione, innanzitutto come riduzione a unico termine, è prospettata in questi termini, nietzschianamente, più che schopenhauerianamente, da Conti quando scrive nella *Beata riva* che:

nel mondo dell'arte non esiste il passato, non esistono le età remote; *esiste solamente la vita*. Mentre nel dominio dell'esistenza quotidiana il semplice compiersi d'un fatto lo proietta subitaneamente lontano dall'ora presente, nel regno dell'arte ogni fatto nuovo diviene un presente immutabile²⁰.

testo è ben noto; ed è altrettanto acquisito l'impianto fondante dell'intero processo elaborativo dei singoli materiali in virtù dei percorsi estetici (cfr. W. Seidel, *Il ritmo*, Il Mulino, Bologna 1987, in particolare il capitolo sull'*Età classica e il Romanticismo*). Da un punto di vista stilistico andrebbe dunque sciolto ogni nesso intrinseco alla parola tragica della *Città morta* (in parte già avviato a suo tempo da Gibellini. Pensiamo per la poesia, naturalmente, ai lavori di Mengaldo, Beccaria e Coletti) così come è stato fatto, ad esempio, per la *Figlia di Iorio*. E dunque confrontare in profondità i nessi fra l'aura archeologia (innanzitutto semantica – ce lo indicò da subito un pioniere della decadenza come Praz) e mitica della parola e la risultanza 'fonica' nell'atto della *performance*. Sui rapporti metro e ritmo nelle tragedie dannunziane in versi cfr. F. Gavazzeni, *Perizie metriche della «Figlia di Iorio»*, in *Studi di critica e filologia italiana tra Otto e Novecento*, Edizioni Valdonega, Verona 2006 e R. Bertazzoli, *Perizia metrica sul d'Annunzio tragico*, in *L'Officina di d'Annunzio. Giornata di studi in ricordi di Franco Gavazzeni*, a cura di M. M. Lombardi, Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo 2013, pp. 29-43.

19 Evitando di rimandare alla foltissima bibliografia sul rapporto d'Annunzio-Nietzsche (basta, per i primi imprescindibili lavori, il nome di Guy Tosi) mi limito a segnalare un recente intervento di Gherardo Ugolini che ridiscute le potenzialità del nietzschianesimo dannunziano ribadendo, fra altre notizie testuali, che un primo approccio fra lo scrittore e il senso tragico di Nietzsche è probabilmente derivato inizialmente dall'articolo di Antonio Tari, *Sull'essenza della musica secondo Schopenhauer e i wagneriani* («Archivio musicale» 1882, pp. 327-337) in cui viene esposto in modo sintetico il pensiero, appunto sul tragico, del filosofo tedesco. Cfr. G. Ugolini, *Nel segno di Nietzsche. D'Annunzio "dionisiaco"*, in *"Io ho quel che ho donato". Convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita*, a cura di C. Gibellini, CLUEB, Bologna 2015, pp. 145-168. Gli scritti di Tosi si possono ora leggere riuniti nei due volumi *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, a cura di M. Rasera, 2 Voll., Carabba, Lanciano 2013.

20 A. Conti, *La beata riva*, cit., p. 85 (corsivo nel testo).

Il tragico è armonizzato col visionario e col degenerativo; con una volontà malata, una «terribile volontà», come si legge nel testo. E lo sapevo bene proprio il Conti che, nell'articolo *I drammi di Gabriele d'Annunzio*, parlava di «una follia sorella dell'estasi, cioè a dire una visione più profonda delle cose», nonché dell'«intuizione serena della natura»²¹. Dunque un irrazionalismo²² di cui ragionava anche il De Gubernatis (e, accanto, il già ricordato Paul Deussen) che, nel 1872, per primo portò in Italia *La nascita della tragedia*, recensendola sulla «Rivista europea» (autore, per altro, egli stesso di tragedie).

Un irrazionalismo della psiche, ma anche, e soprattutto, ossimoricamente, del corpo:

21 Il saggio, a lungo inedito, del Conti si concentra sui primi drammi dannunziani (incluso la *Gloria*), e una lunga parte è dedicata alla *Città morta*. In essa, oltre a specificare gli orizzonti di un 'ritmo' cosmico che, attraverso un processo di rispecchiamento, tiene uniti, wagnerianamente, «ritmo delle stesche e del mare» e «ritmo dei cori», viene sottolineata la centralità del «delirio lucido» di Leonardo, «atto disperato di una profonda significazione morale» la cui unica salvezza è offerta «per mezzo del dolore e del sacrificio, seguendo la terribile via, il _____, indicato da Arturo Schopenhauer». Prende poi avvio, nel corso del saggio, una dissertazione sulle possibilità di «fondare il dramma nuovo»: ciò che costituisce «l'essenza della tragedia antica è essenzialmente la rappresentazione del fato»; e il coro, cioè «il personaggio che esala il suo spirito nel canto», è «il vero protagonista del dramma antico» (Conti cita a sostegno della sua tesi Henri Joseph Patin, autore degli *Études sur les tragiques grecs*, Hachette, Paris 18653). Questi presupposti sono i medesimi che Conti adopera in un altro articolo, *La Città morta*, comparso sul «Marzocco» il 23 gennaio 1897 (ricordo che Gianni Oliva colloca la stesura dei *Drammi di Gabriele d'Annunzio* tra il marzo e il maggio 1899), per sostenere la centralità di Anna nella tragedia dannunziana, essenza diretta del coro antico e dotata, «avendo perduta la vista degli occhi», di una «potenza di visione». L'articolo si legge ora in G. Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano 1992, pp. 162-165; il saggio *I drammi di Gabriele d'Annunzio* in G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo italiano*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 395-408. La specificazione contiana sul «potere degli occhi» è tutt'altro che casuale nelle dinamiche estetiche proprie e di d'Annunzio. La semantica della visione e del visibile è origine di sensi ulteriori, di profondità oniriche e del reale. È una metafisica dell'occhio (d'ascendenza novalisiana) che si articola in un molteplice espressivo ove vista, conoscenza, intuizione e mantica finiscono col coincidere. Per uno sguardo bibliografico teorico cfr. P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, Cortina, Milano 1999 e U. Curi, *La forza dello sguardo*, op. cit. Su altre letture coeve del dramma cfr. G. Oliva, *Le prime accoglienze della «Città morta»*, «Studi Medievali e Moderni», 2006, 2, pp. 239-250 (cfr. l'interno numero monografico della rivista dedicato alla *Città morta*).

22 Cfr. E. Robertson Dodds, *I greci e l'irrazionale* [1951], presentazione di A. Momigliano, Sansoni, Milano 2003.

Al contatto della terra maledetta, ogni giorno, ogni giorno, egli deve sentir crescere la sua febbre. Tutta la vita ideale di cui s'è nutrito deve aver assunto in lui le forme e i rilievi della realtà²³.

D'Annunzio mette in pratica il famoso appunto di un *taccuino* del viaggio in Grecia («Immaginare la *scoperta* di Schliemann»), ma, ancora nei circuiti di una filologia della suggestione, non può non essere stato influenzato, nel tratteggiare un irrazionalismo plastico, anche dall'idea di *homme moyen* di Adolphe Quételet (che poteva essergli giunta dalla *Fisiologia del dolore* di Paolo Mantegazza o dagli «*albums del dolore*» di Angelo Mosso) unita alla tipizzata struttura materica delle forme degenerative.

Osserviamo più da vicino questi segni. Il carattere folle, allucinato, sonnambolico di Leonardo è quello dei frenastenici di cui dissertavano i vari Tanzi, Morselli, Riva, pronti costantemente a ricevere suggerimenti dalla Salpêtrière, la scuola che per decenni è stata nucleo dell'immaginario del degenerativo²⁴. Sull'allora celebre «Rivista sperimentale di freniatria» comparve, specie tra il 1884 e il 1889, una serie numerosa di articoli dedicati al fenomeno. I vari studi facevano, talvolta, riferimento alle indagini di Ernst Heinrich Haeckel, ma soprattutto ai risultati di Bénédict Augustin Morel registrati nel *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* del 1857 e, naturalmente, a tutti i lavori di Théodule Ribot (fra i vari esiti scientifici si prospettava addirittura un «ritmo» dei processi riduttivi e degenerativi, a partire dai movimenti dei tessuti organici e del battito cardiaco). Insomma un teatro psicologico del «degenerativo» che servì su un piatto d'argento forme, immagini, descrizioni, alterazioni interiori dell'organismo psichico al d'Annunzio sedotto dalle «malattie della volontà».

Da questo tappeto culturale avanzarono anche le ricerche scientifiche sui due fenomeni che interessano in presa diretta il *telos* della *Città morta*: i principi dell'allucinazione, sul piano della reminiscenza come visione, e del *déjà-vu*.

Come si è visto dunque la ricerca archeologica di Leonardo è immersa nella sintassi della follia, della degenerazione. I sensi del protagonista sono suggestionati e ricostituiti dalla «febbre» dell'affanno. Guido Baldi ha insistito sulle possibili origini di tale «demenza» (parola chiave dell'intero dramma), della «vera follia di Leonardo», indicando nella «passione incestuosa» il frutto della scissione. I significati stessi, «mitico-simbolici», fanno parte di un linguaggio frenastenico. Ma si tratta, come si vuole mostrare, prima di tutto di un processo degenerativo peculiarmente plastico, somatico: nell'atto IV, per esempio, l'archeologo ha occhi che «ardono nel pallore terreo, come infiammati dalla febbre»; egli parla «convulsamente, come in una specie di lucido delirio» e «si passa le mani su la faccia come per cacciarne una nebbia [...] con gli occhi sbarrati e veggenti». Sembra quasi di intravedere i «gesti-folli» e le «scritture-mondo»

23 G. d'Annunzio, *La Città morta*, a cura di M. M. Cappellini, Mondadori, Milano 1996, p. 31. I passi della tragedia sono citati da quest'edizione; ma cfr. il prezioso commento, più volte menzionato, al testo di Giorgio Zanetti nell'edizione G. d'Annunzio, *Tragedie sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli, G. Zanetti, 2 Voll., Mondadori «Meridiani», Milano 2013.

24 Cfr. G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia della Salpêtrière* [1982], a cura di R. Panattoni, G. Solla, trad. it. di E. Manfredotti, Marietti, Genova-Milano 2008.

della degenerazione di cui parlava Eugène Minkowski negli *Éléments essentiels du temps-qualité* (del 1914, ma edito postumo). Dunque una fenomenologia del patologico che dal gesto passa alla parola «profonda»: «turbato sino alla frenesia», a contatto con «la polvere» che custodisce i caratteri degli spiriti antichi, il soggetto «vive della più intensa vita interiore»: è così messo in pratica il programma definito nel *Fuoco*: «E io ho tutto da creare. Io non verso la mia sostanza in impronte ereditate. La mia opera è d'invenzione totale. Io non debbo e non voglio obbedire se non al mio istinto e al genio della mia stirpe»²⁵. Quest'ultima citazione esibisce una precisazione non affatto casuale: da una parte ci sono le figurazioni vitalistiche di un superomismo generativo e generazionale (Nietzsche e Maurice Barrès – anch'egli, da tempo, fonte accertata), dall'altro persistono le idee sull'ereditarietà (portate dal piano fisiologico e biologico a quello psicologico) del Ribot dell'*Hérédité psychologique*. Lo stesso fenomeno psichico dell'«attenzione», centrale nella conformazione psichica di Leonardo, passa attraverso stadi evolucionistici.

Restando al nesso degenerazione-stadio fisico, ricordo che Ribot, nella *Psychologie de l'attention* (1889) non mancava di specificare che «per la psicologia fisiologica non esistono che degli stati interni, differenti fra di essi tanto per le loro qualità proprie, quanto per i loro concomitanti fisici»²⁶. Nel caso della *Città morta* tali circuiti vengono trasferiti nel cuore della dimensione mitica: le facoltà ultra-sensibili, dall'antico al moderno, di Leonardo anticipano ogni stadio fisico e psichico, in una lunghezza privilegiata delle forme, permettendo così l'emergere di visioni profonde ed epifaniche. Accenno solo al fatto che fu d'Annunzio, nella già ricordata intervista a Ojetti, a sottolineare l'importanza della componente degenerativa all'interno di ogni processo conoscitivo:

la malattia [...] concorre ad allargare il campo della conoscenza. Lo studio dei degenerati, degli idioti, dei pazzi è per la psicologia contemporanea uno dei più efficaci modelli di speculazione, perché la malattia aiuta l'opera dell'analisi scomponendo lo spirito. Essendo un disordine patologico l'esagerazione d'un fenomeno naturale, la malattia fa l'ufficio di uno degli strumenti che servono ad isolare e ad ingrandire la parte osservata. In fatti, le conquiste più notevoli della psicologia contemporanea sono dovute a psichiatri²⁷.

È bene circostanziare che questa distinzione di tipo «quantitativo» tra «disordine patologico» e «fenomeno naturale» è, dopo le teorie del trattamento morale (Pinel ed Esquirol alle origini), oltre la teoria della *dégénérescence* (Morel e Magnan), il punto centrale – così come ha ricostruito la ricca dottrina dello psichico di Georges Canguilhem²⁸ – della psicopatologia di Ribot che, sia nelle *Maladies de la personnalité* del 1885 (probabile fonte diretta del passo dannunziano dell'intervista), sia nella

25 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 320.

26 Th. Ribot, *Psychologie de l'attention*, Alcan, Paris 1889, pp. 34-35.

27 G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, cit., Vol. II, p. 1388.

28 Cfr. G. Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Presses Universitaires de France, Paris 1966.

Psychologie de l'attention, ribadiva che «dallo stato patologico a quello normale il passo è breve; come dal più al meno». Il linguaggio dell'allucinazione fonde così tensioni multiple, figlie di un singolare progetto totalizzante: l'eliminazione dell'«errore del tempo». E ancor più efficace, soprattutto pensando al caso della *Città morta*, è l'allucinazione causata da una nevrosi dissociativa.

L'insieme monolitico della psiche è, come noto, messo profondamente in crisi da tutta la cultura *fin de siècle*. Dallo stesso *Journal intime* di Amiel, in chiave schopenhaueriana, emerge che «l'activité dont nous avons conscience n'est qu'une partie de notre activité, et l'activité volontaire n'est qu'une partie de notre activité consciente»²⁹: è il fenomeno dell'«Homo duplex» indagato da Vittorio Roda. E poco importa se tale duplicità sia completa, perfettamente simmetrica o meno; spesso questo è semplicemente stato il fascino estetico di una profondità demoniaca insita nella monotonia borghese. Diventa invece radicale l'idea di una convivenza multipla nell'individuo. E all'insegna di simbologie misteriche e dell'occulto, tra mesmerismo, sonnambulismo e «fantasmi della mente»³⁰, si aggiungono le convivenze extra-psichiche e, persino, extra-temporali (un caso letterario, fra i numerosi, emblematico è narrato in *Malombra* da Fogazzaro)³¹.

D'Annunzio combina così: degenerazione, personalità multipla, stati di allucinazione e risultanza mitica. Aggiungendo, sulla scorta di un «d'Annunzio antropologo»³² sempre operativo, tutta un'atmosfera tra rituale e sacrificio. E vediamo come.

Nella seconda parte del dramma, dopo aver respirato le «esalazioni micidiali», Leonardo crolla nello stato di delirio, e attraverso una nuova organizzazione della sensibilità, alterata, rinnova le vicende della tragedia antica – tentando così di rispondere anche alla provocazione nietzschiana. L'archeologo è convinto che i morti sepolti nelle rovine siano vivi «dentro di lui». L'unità di passato e presente è proiettata sulla superficie dei nervi; nella coscienza profondo potenziata, come si diceva, quantitativamente.

Anche l'idea di alterare le coordinate temporali trova una pluralità di fonti e modelli: il già ricordato Conti (da cui trarre anche l'idea di un panteismo del visibile – ripensando le pagine del *Giorgione*) e, naturalmente, Nietzsche e il relativo problema del *principium individuationis*. Ma anche in questo caso la psicologia sperimentale offrì il suo contributo. Fu naturale per gli esploratori della psiche, intenti a costruire le mappe del percepito *sub specie alterazione*, a rintracciare nessi comunicativi fra «senso interiore», «senso del tempo» e, così, «senso della memoria». Dallo stesso Bergson (verso d'Annunzio) provenivano molte suggestioni, sia attraverso Ribot sia attraverso il Binet

29 H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, Georg, Genève 1892, p. 76.

30 Il riferimento è al lavoro di L. Nay, *Fantasmi del corpo fantasmi della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.

31 Cfr. L. Curreri, *Seduzione e malattia nella narrativa italiana postunitaria*, «Otto/Novecento», 15, 3-4, 1992, pp. 53-78 ora in *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, ETS, Pisa 2008, pp. 35-72.

32 Cfr. R. La Valva, *I sacrifici umani. D'Annunzio antropologo e rituale*, Liguori, Napoli 1991.

delle *Altérations de la personnalité*³³. Non va dimenticato anche il nome di Ernest Mesnet (allievo di Pierre Briquet) per il capitale *De l'automatisme de la mémoire et du souvenir dans le sonnambulisme pathologique* del 1874 (importante anche per Proust). Fu Mesnet, indagando lo stadio onirico dei sonnambuli, uno dei primi a definire la condizione puramente «automatica», passibile a leggi alternative, dei pazienti soggetti a degenerazione patologica e a descrivere la possibilità di coordinare i sensi in modo «inconscio»³⁴.

Ricordo che già nell'*Innocente*, il protagonista, Tullio Hermil, era vittima di patologie della memoria, oltre che di ossessioni e di «tremite interiori insostenibili». La cosiddetta «stagione analitica», come la definiva Raimondi, (*Giovanni Episcopo, Innocente e, aggiungiamo, L'Invincibile*) è costruita sul problema del tempo interiore e sul ricordo plastico delle sensazioni (se nel *Piacere* le coordinate spazio-temporali, come ha dimostrato Clelia Martignoni, sulla scorta di Harald Weinrich, influivano direttamente sulla struttura del testo, nell'*Innocente* – e così nell'*Episcopo* – la percezione del tempo è nucleo centrale della più generale orchestrazione semantica della scomposizione del soggetto). A proposito dell'*Episcopo* Marilena Giammarco ha rilevato l'importanza dell'«esperienza conoscitiva sedimentata negli oscuri recessi di un'anima composita e frammentata» e della condizione, fra «silenzio e solitudine», entro cui emergono «gli inesplicabili enigmi» di «un'anima composita e frammentata»³⁵.

Nel corso dell'Ottocento, fra gli interessi psicologici sulla memoria quello per il *déjà-vu*, legato, in parte, al tema del sogno, fu sicuramente uno dei più discussi. E l'idea dannunziana di mettere in scena, nel cuore del dramma, proprio questo fenomeno, non può non aver subito influenze da tali ricerche sperimentali coeve (il dato è acutamente accennato da Zanetti nel citato commento alla *Città morta*).

Con precisa sintesi di temi e problemi, Remo Bodei ha circostanziato (storicamente e filosoficamente) che l'esperienza del *déjà-vu* permette di «udire l'eco d'esistenze anteriori e di avvertire tonalità emotive di struggente malinconia», nelle profondità del

33 Nel 1892 dà alle stampe *Les altérations de la personnalité*, dedicando il lavoro al maestro Ribot. La tesi principale della ricerca binetiana consiste, in estrema sintesi, nell'identificazione di una pluralità di coscienze, memorie e personalità: «ciascuno di noi non è uno, ma contiene numerose persone che non hanno tutte lo stesso valore [...]. In una stessa persona diversi fatti di coscienza possono vivere separatamente senza confondersi, e dare luogo all'esistenza simultanea di diverse coscienze e anche, in certi casi, di diverse personalità» (Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité*, Alcan, Paris 1892, pp. 7-8.) Esiste, secondo Binet, un luogo, definito «subcosciente», ove hanno sede i ricordi, dimenticati dalla coscienza principale, che possono riemergere se richiamati attraverso una corretta «suggestione retroattiva». Évelyne Pewzner, nella sua puntuale ricostruzione storica, collega la ricerca di Binet alle opere di Mill e di Taine, specificando la sua atipica formazione culturale. Cfr. É. Pewzner, J.-F. Braunstein, *Storia della psicologia*, Einaudi, Torino 2001.

34 Per tutti questi temi cfr. E. Shorter, *Psicosomatica. Storia dei sintomi e delle patologie dall'Ottocento a oggi*, Feltrinelli, Milano 1993.

35 Cfr. M. Giammarco, *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Carocci, Roma 2005, p. 62.

nostos, «di gioia esplosiva o di orrore paralizzante»³⁶. Ecco sintetizzati in una frase gli effetti che il fenomeno psichico provoca nell'archeologo dannunziano. Il «momentaneo, improvviso e involontario arresto del fluire dell'esperienza», con attenzione alla semantica dei sensi – specie del contatto visivo – avviene grazie all'incontro con le «tombe» antiche. Si tratta della conclusione e della scoperta del «segreto» (altro tema caro alla «stagione analitica») interiore, ma di un'interiorità che si informa nella e dalla abolizione dei sentieri del tempo, oltre i limiti labili e fragili di una linea del «possibile»: «memoria» e «oblio», dunque, provocati dai codici del numinoso. È qualcosa di più profondo della «réminiscence»; è un fenomeno che va diritto alla «dépersonnalisation» di cui parlava Louis Dugas in un articolo comparso sulla «Revue Philosophique» nel 1898 e che aveva visto già notevoli risultati scientifici nel 1894, sulla medesima rivista, con *L'impression de l'«eintièrement nouveau» et celle du «déjà vu»*.

È, come segnala Bodei, il 1893 l'anno fondamentale per i pionieristici studi sul fenomeno. E non va trascurato, in queste ricerche, il ruolo delle *Maladies de la mémoire* del 1881 di Ribot. Il testo è presente, in una ristampa dell'89, nella Biblioteca del Vittoriale e reca numerosi segni di lettura³⁷. Nonostante la data dell'edizione sia successiva è quasi certo che l'opera di Ribot sia giunta nelle mani di d'Annunzio ben prima e, come suggeriva Ivanos Ciani per molti casi di volumi appartenuti al poeta, non è da escludere che i luoghi testuali segnati e postillati siano i medesimi che hanno attratto l'attenzione dannunziana in tempi precedenti – e quindi su volumi precedenti. C'è infatti un passo, in particolare, dell'opera su cui d'Annunzio si è fermato con marcati segni laterali, che connette le questioni astratte delle memoria agli effetti somatici:

Noi crediamo dunque della massima importanza attirare l'attenzione su questo punto: che la memoria organica non suppone solo una modificazione degli elementi nervosi, ma la formazione tra di essi di associazioni determinate per ciascun avvenimento particolare, lo stabilirsi di certe associazioni dinamiche che, attraverso la ripetizione, divengono altrettanto stabili quanto le connessioni anatomiche primitive³⁸.

Innanzitutto l'idea di una «memoria organica» ricompare più volte nel d'Annunzio *notturmo* (specie nella favilla *Dell'Attenzione* e nel *Libro segreto*); poi la precisazione

36 Cfr. R. Bodei, *Piramidi di tempo. Storie e teorie del déjà vu*, Il Mulino, Bologna 2006, p. 11. Per le questioni del tempo e degli effetti psichici nelle ricerche di Ribot cfr. M. Meletti Bertolini, *Il pensiero e la memoria. Filosofia e psicologia nella «Revue Philosophique» di Théodule Ribot (1876-1916)*, Franco Angeli, Milano 1991. Sull'importanza degli studi ribotiani in relazione alla costruzione dell'individuo moderno cfr. R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano 2003.

37 Sulla presenza dei libri di Ribot nella biblioteca del Vittoriale cfr. M. Marinoni, *Le virtù del «Bibliomante». Perizie dalla biblioteca di d'Annunzio*, «Rivista di Studi Italiani», XXXIV, 2, agosto, 2016, pp. 101-127.

38 Th. Ribot, *Les maladies de la mémoire*, Alcan, Paris 1989, p. 9. Tra la pagina 9 e la 10 del volume presente nella biblioteca del Vittoriale è collocato un piccolo cartiglio con la scritta «p. 9».

sulla «modificazione degli elementi nervosi» (abbiamo visto gli effetti plastici e, appunto, nervosi della degenerazione di Leonardo) e la successiva «formazione [...] di associazioni determinate» sono fondamento di un meccanismo di costruzione delle immagini interiori su cui d'Annunzio è più volte tornato³⁹. Per esempio nella dedica *A Matilde Serao del Giovanni Episcopo* leggiamo:

Una sera di gennaio [...] sfogliavo alcune raccolte di note [forse i *Taccuini*?]. Una singolare inquietudine mi teneva. Se bene io fossi occupato alla lettura, la mia sensibilità era straordinariamente vigilante nel silenzio; e io potei osservare, nel corso della lettura, che il mio cervello aveva una facilità insolita alla formazione e alla associazione delle immagini più diverse. Non era la prima volta che accadeva in me il fenomeno, ma mi pareva che mai avesse raggiunto un tal grado di intensità. Incominciavo a vedere, in sensazione visiva reale, le apparenze immaginate⁴⁰.

Il passo rimanda all'*Imagination créatrice* (volume anch'esso presente nella Biblioteca del Vittoriale e fitto di segni di lettura) e alla centralità della duplice genesi, tra «movimento» e «sensazione», di cui è intrisa la «vita mentale».

Ma torniamo ai passi della *Città morta* ove, attraverso le regole di una «logica del delirio» (d'Annunzio parla di un «lucido delirio», nella *Scena quarta* dell'Atto I, che ricorda la «logique délirante» del «mitico» di Lefèvre), gli oggetti trovati, effettivamente materiali, producono «la più grande e la più strana visione che sia mai stata offerta a occhi mortali», «un'apparizione allucinante; una ricchezza inaudita; uno splendore terribile, rivelato a un tratto, come in un sogno sovrumano»⁴¹. Parola e linguaggio decadono: è il *Leitmotiv* del «non so dire»; tutta un'esperienza centrata sul problema del «vedere» come teoria della comprensione dell'abisso interiore. E poi, al culmine, l'effetto del *déjà-vu*: «per un attimo l'anima ha varcato i secoli e i millenni, ha respirato nella leggenda spaventosa, ha palpitato nell'orrore dell'antica strage», «per un attimo l'anima ha vissuto d'una vita antichissima e violenta»⁴² (d'Annunzio non può fare a meno, in parte anche nietzschianamente, di unire l'antico, il violento e l'orrido, nelle insidie di una prova estrema – sarà lo stesso per il tema dell'incesto)⁴³; e subito dopo il veleno dell'esperienza, ancora il *pathos* che inghiotte ogni fragile forma del razionale:

39 Cfr. L. Ritter Santini, *L'artiglio della chimera. Gabriele d'Annunzio e l'invenzione delle immagini*, in *Le immagini incrociate*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 209-250.

40 G. d'Annunzio, *Giovanni Episcopo*, cit., p. 5.

41 Id., *La città morta*, cit., p. 34.

42 Ivi, pp. 34-35.

43 Il tema dell'incesto nella *Città morta* è già stato ampiamente sondato e ha ricevuto una conformazione significativa, per sintesi teoriche e riferimenti a fonti (molto importante il riferimento al dramma *Annabella (Peccato che sia una squaldrina)* di John Ford tradotto da Maurice Maeterlinck, a stampa nel 1895), nel citato commento di Zanetti alla tragedia nell'edizione mondadoriana del teatro (2013). Ricordo soltanto che anche questo tema finisce col

Come un vapore che si esala, come una schiuma che si strugge, come una polvere che si disperde, come non so che indicibilmente labile e fugace, tutti si sono dileguati nel loro silenzio. M'è parso che sieno stati inghiottiti dallo stesso silenzio fatale ch'era intorno alla loro immobilità raggiante. Non so dire quel che è avvenuto⁴⁴.

D'Annunzio aggiunge il carattere effimero e transitorio, «labile e fugace», quasi neo-barocco, del *déjà vu*. Ora spetta al tema della riscrittura del mito inscenare il tragico, con i simbolismi (sete, polvere, oro, acqua, fonte, ecc.)⁴⁵ tipici della sensibilità decadente e neo-bizantina.

Ma il mito propone un «oltre» rispetto all'esperienza. E sarà il sacrificio a portare a termine la vocazione di Leonardo. Non ci sarà il sorriso *meduseo* a porgere l'enigma, e non ci saranno le suppellettili a oscurare il senso (pseudo-nichilistico, ma non troppo) della fine. In questo sta il legame più forte fra il d'Annunzio drammaturgo e lo spirito nietzschiano della *Nascita della tragedia*: è l'«eccitazione del piacere per le belle forme»; è il «mito che parla per simboli della conoscenza dionisiaca»; è il sentirsi «nell'incessante mutamento delle apparenze, la madre primigenia» (e così tutta la simbologia della fonte

tenere insieme discussioni psico-patologiche (penso *in primis* agli studi di Binet) e organicità mitiche. È ben noto da lavori di antropologia del mito come l'incesto sia talvolta l'«esigenza di rivitalizzazione della fertilità materna» a cui s'aggiunge la metafora dello scavo nella memoria che è sia scavo fisico nei sensi sia scavo profondo nelle vertigini dell'interiore. È un duplice gioco col destino (ne parlava A. Magris, *L'idea di destino nel pensiero antico*, Del Bianco, Udine 1984-1985, 2 Voll.). Ma dobbiamo pensare, intrecciando il discorso coi nuclei della *Città morta*, anche alla fenomenologia dell'ambiguo rapporto, nella metafisica di gesti e segni, discussa da R. Girard, *La violenza e il sacro* [1972], Adelphi, Milano 1980. Si tratta di una circolarità di tensioni che strutturano l'intero scheletro drammatico dell'opera; lo aveva evidenziato Giovanni Getto che, parlando della «febbre [...] attribuita alla passione archeologica» di Leonardo, sovrapponeva l'idea, appunto, del «segreto archeologico» con il «segreto morale»; cfr. G. Getto, «*La città morta*», in *Tre studi sul teatro*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1976 p. 236. Cfr. per questo tema e per la simbologia che ne scaturisce: M. T. Marabini Moevs, *La «Città morta»: l'innesto del mito*, in *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, Japrade, L'Aquila 1976, pp. 313-335; U. Artioli, *Tragedia greca e cosmo medievale: la «Città morta» come dramma dell'io*, in *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 81-121. Sullo scavo della/nella parola cfr. P. Gibellini, *L'archeologia linguistica della «Città morta»*, in *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Olschki, Firenze 1985, pp. 241-250.

44 G. d'Annunzio, *La città morta*, cit., p. 35. Con minime varianti il passo si legge in G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 187, proprio laddove nel romanzo vanno identificate le pagine teoriche da riferirsi alla costruzione, prima di tutto estetica, del dramma. Molti dei passi sino a qui citati si trovano, come più volte specificato, sia nel romanzo sia nel dramma; si è data precedenza, di volta in volta, o all'enfasi teorica (romanzo) o all'efficacia pratica (dramma).

45 Cfr. G. Baldi, *La Città morta: eros e destino*, in *Reietti e superuomini in scena*, cit., pp. 273-317.

Perseia) «eternamente creatrice, che eternamente costringe all'esistenza, che eternamente si appaga di questo mutamento dell'apparenza». È, nietzschianamente, l'incontrollabile impulso di possesso del tutto e dell'invisibile⁴⁶.

Se, come avrebbe ribadito Freud, la *forza dello sguardo* origina il perturbante, è ora la moltiplicazione dei sensi interiori, la duplicazione riflessiva (più che un vero e proprio doppio) l'esito del *punto di catastrofe* e dunque dell'accesso al/del numinoso del/nel sistema dei nervi. È l'istante «demoniaco», l'*Ewige Wiederkehr* di cui parlava Nietzsche nella *Gaia scienza*, il punto, per dirla di nuovo con Umberto Curi, «nel quale simultaneamente si verificano rovesciamento e riconoscimento» (nell'antico, dall'antico e con l'antico). Il terrore è profondo, è ancora una volta «vertige», conclusione di un processo passato dal vedere al sentire, alla riscrittura delle percezioni interne, al vuoto di senso e tempo, al *déjà-vu* e così all'accesso profondo del *phoberón*. Si giustifica in questo modo anche la polarità del “necessariamente in-visibile” di Anna, destinata a «non vedere» (associata dal Conti alla Cassandra dell'*Agamennone*), e così la purezza indispensabile degli occhi, secondo Leonardo, «per guardare le stelle».

Tutta la tragedia è inscritta nei fenomeni della visione del potenziamento dell'occhio che si tramutano in gesto tragico, in parola tragica. Non è più solo lo sguardo seducente e terrifico della Medusa, è l'orrore pietrificato in oro che fa rilucere i turbamenti della «Stirpe», tra incesto e follia, tra agonia di possesso ed estrema sensibilità somatica. Insomma la voragine del tutto che, a causa del contatto col «corpo morto», finisce col pietrificare circolarmente il silenzio in un grido ossimorico: un grido di 'visione': «Ah! ... Vedo! Vedo!»⁴⁷.

46 Cfr. A. Mazzarella, *La visione e l'enigma. D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Bibliopolis, Napoli 1991, pp. 40-41.

47 G. d'Annunzio, *La città morta*, cit., p. 140.